

从地方戏曲到国家艺术——潮剧在泰国的身份研究

张长虹

《华文文学》2010 年第 1 期

—

潮剧在泰国的遭际为移民族群艺术的典型个案。泰国是东南亚建国最早且唯一没有沦为殖民地的独立国家。长期以来，移民泰国的华人族群与所在国社会保持着较高的融合度。作为综合的舞台艺术样式，泰国潮剧不仅是华侨华人传承中华民族及地域特色文化、呈现其内在情感的最重要媒介，也是华人移民族群艺术与泰国社会文化相互交流的结晶。本文尝试通过梳理潮剧在泰国的变迁，研究其身份问题，从而探讨潮剧如何从一种中国地方戏曲，逐渐演变为移民族群艺术，进而提升为泰国国家艺术。

一、潮剧在泰国的缘起

潮剧流播于泰国，据英国学者布赛尔的《东南亚的中国人》卷三《在暹罗的中国人》及其他有关文字记载，最早是在 17 世纪中叶。其时，暹罗大城始有潮剧演出，并受到朝野人士的欢迎。阿瑜陀耶王朝二十八世王那莱大帝在位期间即中国清朝的顺治、康熙年间，正值潮剧鼎盛。泰国人称中国戏为“NGIU”，即“优”，称潮剧为“优白戏”。1685 年，“大城皇朝与法国王路易十四建立邦谊，彼此互派使节，法国使臣戴爽蒙的助理戴爽西教父，在其日记中记述有关中国优的事称：‘公元一六八 0 年十一月一日，丰肯，也即是昭拍耶威差然（获泰皇赐封爵位的西洋人），在其府邸中举行盛宴，祝贺葡萄牙国王……宴毕有各种娱乐表演。这些表演分批进行，计有各种杂耍，舞蹈，最后轮到中国优的表演’”[\[1\]](#)。教父接着写道：“表演者华人来自广东，有的来自潮州。他们的表演有其方式，并且熟练。”[\[2\]](#)“法国使臣拉鲁贝尔，于公元一六八七年长驻大城皇都中，他的日记也曾详尽的记述中国优戏，称它为‘泽戏’（泽字，也是‘叔’的变音，对中国人的尊称吧）。他说不单当时的中国人喜欢看，就是来到大城皇都的西洋人也看，尽管听不懂唱词。”[\[3\]](#)

除文字记载之外，泰国佛寺壁画亦可见证潮剧在泰国的演出。阿瑜陀耶王朝（1350—1767 年）早期建筑帕纳买卢寺[4]有幅壁画，“画的是演戏场面，露天戏台上正演中国古装戏，台下是一群梳长辫的华人观众，有的像士绅，有的似小贩，有的是水手，有的如挑夫，神态各异，呼之欲出。再现了当时的生活”[5]。虽然未能确定此壁画作于何年，但可以推断的是此戏即为潮剧，因早期移民泰国的华侨大多来自福建漳州和广东潮汕地区，而福建移民泰国多是直接到南部或经马来亚北部转至泰南，与曼谷首府的联系不密切，且漳州的地方戏——芗剧兴起较晚，其前身为台湾歌仔戏，约 20 世纪 20 年代才开始融小戏演出。

潮剧在泰国广受欢迎。自大城王朝以来，潮剧一直受到诸皇室的青睐。1780 年，郑王在吞武里寺殿内的“御礼亭”为玉佛举行隆重的升殿仪式期间，潮剧成为吞武里和曼谷两地庆祝活动的重要节目，不仅浩浩荡荡的游行队伍中，有潮剧戏班以潮曲潮乐与泰国哑剧、古典戏剧洛坤乃和泰乐一路表演，而且还有 4 个潮剧戏班被分别安排在吞武里和曼谷同时演出。[6]

曼谷王朝拉玛一世欣赏中国古典艺术，有时还命潮剧班到宫中演出。到拉玛二世时代（1809—1824 年在位），王室的庆典都有潮剧参加演出。在拉玛三世（1824—1851 年在位）的御著《坤田在坤平》中的“火葬娘汪通”一段，也有潮剧班参加演出。[7]拉玛五世“朱拉隆功大帝出游欧洲返回曼谷，在隆重的迎驾大典中，皇室特地安排潮剧戏班一连 3 天在凯旋门建台为泰皇御前演出，宫务处甚至还在母旺威猜仓皇宫兴建一座戏台，专门演出潮剧供泰皇御览，并招待来访的嘉宾。拉玛六世王因爱好戏剧，在位时（1910—1925）竭力开创泰国戏剧新局面，潮剧在泰国民间和皇宫戏台演出更趋频繁”[8]。

二、作为移民族群艺术的泰国潮剧

17 世纪中叶至 20 世纪初，泰国潮剧的特征为中国戏曲在泰国。具言之，此间的泰国潮剧，其演出剧目、体制均完全承袭中国潮剧，戏班成员也都来自中国，只有观众为泰国当地居民。20 世纪初，随着中国潮剧班的留驻，泰国本土潮剧人才得到培养，20 年代以来，潮剧剧目和演出形式在现代化的同

时逐渐本土化，由此，潮剧随潮人走出国界，逐渐从一种中国地方戏曲演变为移民族群艺术。

20 世纪 20 年代以来，泰国潮剧可分为三类：传统潮剧、现代潮剧和泰化潮剧。传统潮剧的特征是坚持潮人唱潮调，剧目传统，涵 20 世纪 70 年代中期之前以娱神为主、在广场演出的酬神潮剧^[9]，以及在剧院上演且保持潮剧精雅本色的古典剧。不同历史时期，现代潮剧的呈现形态不一，主要有改编剧、文明戏、抗战潮剧、潮剧电影、广播潮剧、音像潮剧。泰化潮剧是泰国潮剧本土化的新形式，具体表现为 20 世纪 70 年代末以来的酬神潮剧和泰语潮剧。

20 世纪 20 年代至 40 年代，泰国潮剧掀起两次高潮，都伴随现代化的特征，实现了真正意义上的本土化。1925 年，曼谷青年觉悟社成立，十多位成员是专为潮州戏班写剧本的编剧家，他们极大地推动了潮剧的变革，形成了潮剧新精神。此社创始人陈铁汉在中国求学期间，受到“五四”新文化思潮影响，返回后决意变革泰国潮剧剧目。“陈铁汉把莎士比亚的《威尼斯商人》改编成《一磅肉》潮剧”；“苏醒寰编民间故事《莲花与鳄鱼》为潮剧；陈秋痕和余春渠合编连台戏《赵少卿》八集。”陈铁汉还与谢吟合作，将“古装戏《游龟山》改为时装戏《可怜一渔翁》”^[10]，“针砭时弊，伸张正义”，为泰国“潮剧‘文明戏’开了先河”^[11]。20 世纪二三十年代，泰国潮剧经历了第一次高潮并尝试现代化：专业编剧人员增多，剧本创作结合社会现实；剧目内容的变革促使泰国潮剧声腔有所发展，也令之广泛吸收了当地民间音乐，甚至时兴歌调、西洋歌曲等；采用立体活动布景，借鉴话剧和电影的舞台美术精神；废除童伶制，改聘 16 岁以上的女青年来顶替子弟角演出，改变戏班人员结构，在海外首创男女同台演出的新局面；推行股份制和聘用制等新的组织管理方式，培养了大批优秀艺人，演出规模宏大，被誉为海外潮剧的中心。

抗日战争爆发后，前所未有的潮剧评论达到了历史新高，尹声涛推出时代新剧《大义灭亲》。泰国潮剧演出“服装、道具又根据各自的剧情、人物增添西装、各式时装”，“化妆也尽量追求贴近生活，或者干脆照搬生活的原型、打扮，并把这些与演员念白的口语化、俚语话结合在一起”，“为潮剧创造了裘头丑、褴衣丑、长衫丑这样的新行当”。^[12]这些标志着泰国潮剧继承了现代化传统，并进一步本土化。

二战后的十余年，泰国潮剧在新的电影浪潮的冲击下开始组会和改革，同期潮剧电影频频亮相，吸引了部分优秀的泰国潮剧演员。潮剧电影是在改编潮剧剧本为电影剧本的基础上，将潮剧演员的表演拍摄成电影，其核心是潮剧演员的表演。此间，除了潮剧电影，泰国还出现了另一新的潮剧形式——广播潮剧。与舞台潮剧演出相比，广播潮剧取消了剧场，没有舞蹈形象、人物动作和布景设计，只有声音。失去视觉形象，是广播潮剧的弱点，然而，它却可以借助广播声音这一媒介充分调动听众的想象力，使之通过自己的想象直接参与创造，由各种音效形成内心的交响，带动心灵的流淌。

20 世纪 70 年代，泰国多家音像制品公司和影视机构先后为潮剧制作录像带和激光唱视盘。80 年代初，耀华力路“只剩下‘新杭州’戏院有时由‘泰中潮剧团’演出，有时放映潮剧录像”[\[13\]](#)。同期，广播潮剧逐渐丧失其吸引力。音像潮剧亦延伸了潮剧的舞台空间，人们的欣赏条件受限少，有助于潮剧的传播。其录像的特性与潮剧电影相类，只是观赏地点更为灵活；其唱盘的特质与早期的留声机潮剧和广播潮剧相仿，除了播放的机械不一。音像潮剧是潮剧现代化的必然，同时，这也在一定程度上减少了舞台潮剧的观众。

20 世纪 70 年代末以来，随着商业压力和内部危机日益严重，酬神潮剧逐渐泰化，泰语潮剧得以孕育，由此产生了两种新的本土化潮剧形式。酬神潮剧的佬族表演者占戏班演员的比重越来越大，虽然表演时有些楔子与旁白用泰语，但剧本使用汉字，演员们均以潮州方言演唱，演出的都是传统剧目。

80 年代初，庄美隆任泰中潮剧团编剧期间，先后在《包公铡侄》、《忠烈杨家将》等传统剧目中尝试运用泰语的音韵谱写曲调、唱念台词，被当地观众称为“泰语潮剧”，[\[14\]](#)意味着泰国潮剧本土化的新进程。泰语潮剧的剧本与舞台唱词均用泰语，演员以华族为主。泰语潮剧的语言已变，亦不再以曲牌为唱腔的创作方法，但表演程式、行当、脸谱、声腔、器乐、剧目基本没变。语言与演员族群身份的改变是泰国潮剧上升为国家艺术的核心要素。1982 年，泰中潮剧团在杭州戏院演出首部泰语潮剧《包公铡侄》，诗琳通公主御驾亲临剧场观看。20 世纪 90 年代以来，《包公斩陈世美》、《包公会李后》、《乌盆案》等十多出泰语潮剧剧目连续在泰国电视台第九频道播出，深受泰国人民的欢迎，掀起潮剧在泰国本土化的高潮。

三、泰国潮剧政治身份的确定与危机

几个世纪以来的中泰交往中，两国政府对华侨华人的政策有所更改，以致华侨华人的国家认同发生变化。在此过程中，泰国潮剧既获得了合法的政治身份，亦面临过危机。泰国潮剧的政治身份不仅是其存在的法律保障，也是其成为国家艺术的前提。

曼谷王朝拉玛一世统治时期，《三国演义》被译为泰文，至五世王时代，中国的许多历史演义故事、章回小说相继被翻译出版，泰国掀起阅读中国稗官野史小说的热潮。这些译本被大量改编为剧本，用于戏班演出。“这股热潮延续至二十世纪二十年代。”“在这股热潮的推动下，中泰民间的潮剧热自然升温，这便出现了民间大演潮州戏，爱看潮州戏，贵族显宦也自建家族戏台，甚至皇宫也建有戏台，专供皇帝和皇族一班人享用的繁荣昌盛局面。”^[15]可见，潮剧在泰国成为主流艺术，由此确立了泰国潮剧的政治身份。

“当年的戏班，都要受到各红字帮会的控制，彼此互争地盘而大打出手。”^[16]就如叻叻仔祖师宫和老本头宫“有酬神戏，往往发生仇杀案件，所以政府当局遂禁止戏班斗演，以减少摩擦而生事。唯因如此，到了第六世皇时期，戏剧班逐渐零落。等到一些红字帮会受到取缔而销声匿迹时，戏剧班才又恢复旧时光彩来”^[17]。

拉玛六世从 12 岁至 22 岁在英国接受教育，是位对文学、历史尤其戏剧感兴趣的美学家。他翻译了莎士比亚、吉尔伯特、沙利文剧作，修建一座剧院，创作了 180 多部剧本和无以计数的散文。^[18]这事实上有助于皇室对潮剧的接受，即便拉玛六世统治期间，泰国民族主义意识兴起。

潮剧是泰国华人借以展演自我形象的媒介，表达了不同时期华人的政治意志，因此也产生了政治身份的危机。

20 世纪四五十年代，在民族主义情绪高涨时期，泰国政府切实采取了严厉的同化政策。据泰国潮剧音乐名家张伯杰所言，泰国潮人对祖籍国的爱表现在对潮剧的拥护上，他们既欣赏通俗的传统戏曲，也能接受新编潮剧。泰国潮剧低落有政治原因，张伯杰的一名姓郑的学生一度被认为是共产党员，非法演出潮剧。张老培养的弟子中就有 30 余位因此回到汕头。^[19]

1975年中泰建交后，华侨华人在政治上认同泰国，泰国政府对华侨华人的政策亦有所改善，获得泰国国民身份的华人增多。然而，“国民身份并非民族地位。国民身份意指法律上的身份，而民族地位（或民族）则表示国内的政治文化身份。虽然二者并不相同，但国民身份却可以用来作为建立民族的基础”[\[20\]](#)。泰国潮剧以华人移民族群为主体，华族在泰国的国民身份得以确认是泰国潮剧存在的法律基础，但并不等同于泰国潮剧的政治身份。

20世纪70年代末以来，潮剧泰化成为特定政治文化与市场相调适的产物，泰国潮剧的政治身份危机得以化解。1987年3月30日，泰国“皇上陛下恩赐皇储殿下为御代表”，于同年6月3日“驾幸国家剧院，赐观泰语潮剧慈善献演会”，演出剧目为《忠烈杨家将》，陆军总司令操哇立·荣知育上将担任大会主席。[\[21\]](#)2003年，《赵子龙救阿斗》演出委员会副主席为颂朴·披猜翁，秘书是荷·披猜翁。同年，泰语潮剧在“法政大学隆重公演。泰国王拍贴公主[\[22\]](#)驾临赐观并主持开幕仪式”[\[23\]](#)。2006年11月，以泰语潮剧演员为主的泰国潮剧代表团赴广州参加“潮剧国际文化节”，由原泰国副总理、泰中友好协会会长功·塔拍朗西任荣誉总团长。[\[24\]](#)

四、泰国潮剧的文化身份建构与焦虑

经过三百多年的发展，泰国潮剧已成为华人乃至泰人共同的文化遗产。泰国潮剧艺术的文化渊源来自华人与泰人彼此的心理适应。文化心理是人类主体意识在长期的社会实践中对人与自我、社会、自然关系的创造活动的过程和成果，由民族/族群性格、精神信仰、价值观念、艺术审美等因素构成，通常体现了某一民族/族群相对稳定的文化精神。华泰两族的文化心理适应建构了泰国潮剧的文化身份，在此过程中也引发了文化身份的焦虑，这关乎潮剧在泰国存在并成为国家艺术的精神基础。

酬神潮剧观众以华族商人、平民为主，包括山芭泰族人，场所流动，一般根据节令习俗，在庙会搭台，属于民间狂欢。年底谢神的对象是某巷/街的土地神或土地爷，范围小，通常是由某条巷/街的住户集资请戏班，规模小。酬神潮剧具有庆典性、仪式性、酬善性、教育性、社交性及娱乐性六大特征。

泰语潮剧观众以皇室成员、官员、侨领、高校学生为主，场所固定，通常在高校或艺术剧院上演。1999年，庄美隆在法政大学上演《大禹治水》，此校教授参演，前任校长纳瑞斯·猜亚素（Naris Chaiyasoot）博士负责组织。2001年，庄美隆又在华侨崇圣大学排练和演出《赵子龙救阿斗》。20多年来，泰语潮剧已深入泰国高校，走遍曼谷与内地各府，很受欢迎，每年演出一两百场，尤其得到年轻人的喜爱，受到社会有关人士包括学者的关注。

如果说酬神潮剧体现了泰国华族的中华精神和潮汕风情，那么，泰语潮剧则更多地阐发了泰国华族的心理特质。泰语潮剧的诞生不仅是泰国潮剧自身的生存选择与策略，其纳入市场运行机制的现实也重塑了中华文化形象，展示了地域文化在异国的魅力，意味着无形的、较高层次的、缓慢然而深入人心的文化亲和力。

泰语潮剧是个集合体，不仅有导演、演员、乐师、美编、翻译，还有学员、学者、剧院经营者、观众，可以最大限度地发挥其舞台外交的功能。每一场泰语潮剧演出既是一次艺术享受，也是一场带有前意识的外交仪式，却又全然不同于中国广东潮剧团去演出时由外而内的文化政治意义。其完全内化的历史蕴涵和割不断的艺术渊源在特地的剧场空间进行着文化重温，一定程度地唤醒人们内心深处对宏大、抽象的族群文化叙事的真实情感，让不同族群的人们在艺术现实与历史记忆中进行跨文化对话，让彼此的隔阂逐渐消解在一次次真诚的掌声中。

泰语潮剧的最终目标是要成为泰国人的需要，而不仅仅是华人的需要。这既展示了中华文化的要义——和合精神，也与泰国地缘政治的独立传统有关。相对于东南亚其他国家来说，泰国较早进入民族自觉时期，实现由传统国家向现代民族国家的转变。泰国潮剧既是中国传统戏曲艺术适应新的社会文化环境的产物，又是潮剧在泰国获得独立精神的表现。

据此，泰国潮剧的文化身份得以建构。文化身份属于泰国潮剧的本体性问题，关乎其存在的艺术核心与精神基础，是潮剧成为泰国国家艺术的重要因素。同时，泰国潮剧发展背后隐藏着值得关注的问题，引起文化身份的焦虑。

其一，从艺术的自觉与个性发展的角度来看，为国家服务的艺术不容乐观，因为其剧本选择过于重视教化和服务功能。此外，语言的变化最终将使

泰语潮剧背离潮剧。其二，流动的酬神潮剧难以精雅化，噪音的规范也进一步限制了酬神潮剧的演出时空。其三，泰语潮剧与酬神潮剧使精雅的传统潮剧艺术在泰国处境更加艰难。其四，用潮语演唱是泰国潮剧的特点，也是其遭遇后天瓶颈的一个重要因素。20 世纪 80 年代以来，随着普通话的日益推广，潮语逐渐边缘化。其五，潮人的文化积弱引发泰国潮剧身份的危机。泰国人所青睐的文明观是自我依赖与自治，并在不断的发展变化中吸纳好的因素，这与潮人的文化执著和拓展既相合又抗争。其六，当代新艺术娱乐形式的冲击和全球化对文明多样性的消解，进一步瓦解了泰国舞台潮剧的观众基础。

结 语

泰国潮剧跨越国界，超越了华人社区，在成为移民族群艺术，扩大其艺术影响力的同时，也曾感受身份的焦虑。本文通过上述四部分论述，廓清了泰国潮剧的变迁史，折射出泰国华族的身份意识，进而探讨了泰国潮剧的政治身份问题与文化身份的建构，由此论证泰国潮剧已从一种中国地方戏曲演变为泰国国家艺术。

导师周宁教授点评：

这篇博士论文摘要《从地方戏曲到国家艺术——潮剧在泰国的身份研究》主要采用社会学和文化学的方法来研究移民族群艺术存在的核心问题——身份问题，包括政治身份和文化身份两个方面，充分展示了潮剧在泰国的本土化过程，说明潮剧最终融合本源文化和泰国文化，成为新的艺术形式，由此论证了作为移民族群艺术的潮剧从一种中国地方戏曲逐渐上升为泰国国家艺术。潮剧是东南亚最具影响力的华语戏曲，泰国潮剧是中国—东南亚间潮剧网络的中心。作为移民族群艺术，泰国潮剧有其鲜明的特征和独具的价值。与东南亚其他国家相比，泰国华人与所在国其他族群的融合度最高，泰国潮剧的存在历史和现状成为窥探华泰两族融合的最佳样本。作者在丰富的资料基础上进行了深入的分析思考，拓展了研究领域，发现重要问题，并用新的方法和史料展开

论述，其研究方法与结论对中国戏曲、东南亚华语戏剧、华侨华人乃至世界移民族群研究有一定的借鉴价值，因而具有普遍意义。

[1] 修朝：《中国“优”在泰国的沿革》，《泰中学刊》（泰），1998年。

[2] 《中国娱乐在泰国》，载吴明展、罗小玲、吴明城、吴明森、黄振中、信·凤披猜编《皇恩荫底下二百年的华人》，泰国：经济路线周报，1983年，第114页。

[3] 修朝：《中国“优”在泰国的沿革》，《泰中学刊》（泰），1998年。

[4] 位于距离曼谷以西大约58公里的佛统府。

[5] 段立生：《泰国史散论》，南宁：广西人民出版社，1993年，第168页。

[6] 汕头市艺术研究室编：《潮剧百年史稿（1901—2000年）》，北京：中国戏剧出版社，2001年，第316页。

[7] 以上引自冯子平：《泰国华侨华人史话》，香港：香港银河出版社，2005年，第261页。

[8] 汕头市艺术研究室编：《潮剧百年史稿（1901—2000年）》，北京：中国戏剧出版社，2001年，第316—317页。

[9] 酬神潮剧指的是流动的尖脚戏班在泰国华族传统神庆节日的潮剧演出，如九皇斋节的食戏、年尾的谢神戏、神佛寿诞戏、年头的祝福戏等以及与宗教仪式有关的民俗性潮剧演出。

[10] 汕头市艺术研究室编：《潮剧百年史稿（1901—2000年）》，北京：中国戏剧出版社，2001年，第24页。

[11] 汕头市艺术研究室编：《潮剧百年史稿（1901—2000年）》，北京：中国戏剧出版社，2001年，第312页。

[12] 汕头市艺术研究室编：《潮剧百年史稿（1901—2000年）》，北京：中国戏剧出版社，2001年，第309页。

[13] 陈骅：《海外潮剧概观》，北京：中国文联出版社，1999 年，第 129 页。

[14] 陈骅：《潮剧潮乐在海外》，潮汕历史文化研究中心 2000 年版，第 88 页。

[15] 以上引自张国培：《潮剧在泰国》，《华文文学》2000 年第 4 期。

[16] 修朝：《中国“优”在泰国的沿革》，《泰中学刊》（泰），1998 年。

[17] 修朝：《中国“优”在泰国的沿革》，《泰中学刊》（泰），1998 年。

[18] 以上译自 Chris Baker and Pasuk Phongpaichit, *A History of Thailand*, Cambridge University Press, 2005, P.106.

[19] 2005 年 10 月 2 日上午，在许为岳先生的陪同下，笔者对张伯杰夫妇及其弟子周文雄先生的访谈录。张伯杰出生于泰国，祖籍广东普宁，1947 年大学毕业，1950 年回中国，师从刘学安学习声乐，在北京举办过多场讲座，1981 年返泰后就再也没回中国。张伯杰在汕头期间曾将川剧《江姐》改为潮剧，1950 年代将潮曲工尺谱改为简谱，使潮剧得以普及。

[20] Leo Suryadinata, *Ethnic Chinese in Southeast Asia: Overseas Chinese, Chinese Overseas or Southeast Asians?* In *Ethnic Chinese as Southeast Asians*, Edited by Leo Suryadinata, Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 1997, P. 7.

[21] 陈一平总编，泰国潮剧代表团演出委员会编：《泰国潮剧代表团赴中国广州参加潮剧国际文化节演出特刊》，泰国：[泰国潮剧代表团演出委员会](#)，2006 年，第 97 页。

[22] 即诗琳通公主殿下。

[23] 陈一平总编，泰国潮剧代表团演出委员会编：《泰国潮剧代表团赴中国广州参加潮剧国际文化节演出特刊》，泰国：[泰国潮剧代表团演出委员会](#)，2006 年，第 85 页。

[24] 陈一平总编，泰国潮剧代表团演出委员会编：《泰国潮剧代表团赴中国广州参加潮剧国际文化节演出特刊》，泰国：[泰国潮剧代表团演出委员会](#)，2006 年，第 67 页。